3 1761 06396976 0

Cocteau, Jean
Picasso

ND
553
P5C6
c.1
ROBA

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/picasso0000coct

JEAN COCTEAU

•

PICASSO

•

PARIS
LIBRAIRIE STOCK
PLACE DU THÉATRE-FRANÇAIS
1923

Art 15 Clark

PICASSO

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE, SUR PAPIER DE HOLLANDE VAN GELDER, 100 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS ET PARAPHÉS PAR LES ÉDITEURS.

TOUS DROITS DE REPRODUCTION ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS LES PAYS.

COPYRIGHT BY DELAMAIN BOUTELLEAU ET C^ie, PARIS.

PICASSO

Vous ne trouverez ici aucun des parallèles qu'on a coutume de faire entre Bergson, Freud, Einstein et l'art. Cette mode pédante passera. Picasso, s'il est un peintre poète est exactement le contraire d'un peintre littérateur. Rien ne lui semble plus ridicule que le jargon de la critique moderne.

Monsieur J. M. Barrie, auteur de *PETER PAN*, présente, à Londres, le livre, écrit à neuf ans par M^lle^ Daisy Ashford: *THE YOUNG VISITERS*. Ce livre nous charme et nous fait éclater de rire. Le comique involontaire de M^lle^ Ashford est un peu celui du rêve, car il vient de ce qu'elle présente comme la réalité l'image qu'elle se forme des gens et des choses à travers des conversations mal comprises, et de ce qu'elle ajuste avec des phrases, des faits, dont le sens lui échappe, un mécanisme nouveau.

Imaginons maintenant un être surhumain capable de lire *L'ÉVOLUTION CRÉATRICE*, les ouvrages de psychanalyse ou l'œuvre d'Einstein. Il se divertirait de bon cœur. Il verrait

dans le déterminisme, le finalisme, l'évolutionisme, la psychanalyse et la relativité, les mêmes cocasseries que nous chez Mlle Ashford.

Peut-être, comme nous à *YOUNG VISITERS*, y découvrirait-il un charme. Ce serait la faute du talent. L'être surhumain n'a plus le droit de rire et même sera-ce peut-être son tour de ne plus comprendre.

Si M. Bergson se trompe lorsqu'il parle de l'œil, son exemple de la main dans la limaille de fer n'en reste pas moins ingénieux et, lorsque Mlle Ashford décrit le Cristal-Palace, son erreur lui inspire les plus extraordinaires reliefs. Mais l'un et l'autre se mêlent de ce qui ne les regarde pas.

Il importe donc de tenir Picasso,un peintre qui ne se mêle jamais que de ce qui le regarde, aussi loin des spéculations d'un Bergson que des chances d'une enfant prodige.

Apollinaire appelait Pablo Picasso: *l'Oiseau du Bénin*. Le réalisme supérieur de Picasso ne devra jamais être confondu avec la géométrie harmonieuse par quoi un autre oiseau, Paolo Uccello, prétendait remplacer la représentation du monde visible.

Voici donc écartés quelques épouvantails dressés entre Picasso et le public. Délivrons-le aussi du terme *cubisme*.

L'auteur en est Henri Matisse.

« *Trop de cubisme !* » s'écria-t-il, en présence de toiles rapportées du Midi par Georges Braque.

Elles représentaient des groupes de maisons en forme de cubes. Il est donc faux de comparer le terme « cubisme » au terme « impressionnisme », fils légitime d'une toile de Claude Monet intitulée « Impression ».

Cubisme fit voir des cubes où il n'y en avait pas et, avouons-le, en fit paraître. N'oublions pas non plus, pour excuser la méfiance d'esprits supérieurs et leur crainte d'être dupes, que l'esprit de mystification peut fort bien se trouver à l'origine d'une découverte. Les Muses sont des personnes habituées aux égards. Manquez-leur et vous verrez comment elles se vengent. Elles ne s'abaissent pas à la colère. Elles transforment l'offense en prison. Souvent j'ai vu Picasso chercher à quitter leur ronde, sous les mains nouées. Ces tentatives rendent son attitude très émouvante. Autant dire qu'il dessine alors (à sa manière) comme tout le monde. Il retourne vite, les yeux bandés, rejoindre son poste central *.

Peut-être les premiers jours de l'étonnante entreprise furent-ils, comme les jours d'enfance, des jours de jeu. Cela ne regarde personne. Ils devinrent vite des jours d'école.

(*) Chaque fois on annonce que Picasso « lâche le cubisme ».

Mais jamais Picasso ne professa. Jamais il ne disséqua les colombes qui s'envolaient de ses manches. Il se contenta de peindre, d'acquérir un métier incomparable, et de le mettre au service du hasard.

Picasso est de Malaga. Il me raconte, comme un trait significatif de sa ville, qu'il y vit un conducteur de tramway qui chantait, ralentir ou presser la marche du véhicule selon que sa chanson était vive ou traînante et sonner le timbre en cadence.

Le malaguène Picasso ne quitte pas les rails ; sa chanson enlève toute monotonie au voyage.

Le monde suspecte les maîtrises contrastées. Picasso, avec sa fantaisie profonde, prouve combien il cherche peu à plaire. Elle donne à son moindre geste une grâce féerique.

Un jour que j'étais malade, il m'envoya un chien découpé d'une seule pièce dans le carton et si heureusement plié qu'il tenait sur ses pattes, retroussait sa queue et remuait la tête. J'allai mieux, séance tenante. Depuis, je compare mon chien à Petit-Crû, le chien-fée d'Yseult.

★

Ce n'est pas en pensant à la vie de l'ensemble vers quoi s'organisent les lignes que le dessinateur fera œuvre vivante, mais en sentant sa ligne en danger de mort d'un bout à

l'autre du parcours. Un danger d'acrobate. A ce seul prix l'ensemble vivra d'une vie propre et constituera un organisme au lieu d'être la représentation morte d'une forme vivante. De toute autre maîtrise ne résultera qu'une singerie.

La vie d'un tableau est indépendante de celle qu'il imite. Un chef-d'œuvre comme le portrait de Madame Rivière, par exemple, résulte du mariage des deux forces.

Nous pouvons dès lors admettre un arrangement de lignes vivantes et ce qui motive ces lignes cessant de jouer le premier rôle pour ne devenir que leur prétexte. De ce stade à concevoir la disparition du prétexte, il ne reste qu'un pas à franchir. La fin devenue moyen, voilà le coup d'audace, le plus vif de l'histoire de la peinture, auquel nous assistâmes en 1912. Enlever l'échafaudage autour d'une bouteille ou d'une dame peintes était la haute pudeur d'un artiste. Picasso pousse la pudeur jusqu'à considérer dame ou bouteille comme l'échafaudage qui lui permit sa construction. Il les fait disparaître à leur tour.

Que reste-t-il ? Un tableau. Ce tableau n'est plus rien d'autre qu'un tableau. Et ce qui fera la différence entre ce tableau et l'arrangement décoratif qu'il menace d'être et que la mauvaise grâce y trouve, c'est justement cette vie propre des formes qui le composent.

Un jour Picasso voulut peindre un paravent

et chercha pour les feuilles une simple garniture d'arabesques. Il y renonça ; le paravent vivait.

Il est donc, contrairement à ce que le public imagine, beaucoup moins facile de duper les yeux avec un tableau illisible qu'avec un tableau représentatif, car ce dernier, s'il est mort en soi, peut tenir de son modèle une apparence de vie, tandis qu'une œuvre close de Picasso ne doit sa vie à aucun artifice.

Un mauvais peintre couvre un rideau de théâtre. Il ne le lève sur rien. Un vrai peintre, à mesure qu'il couvre sa toile, la lève sur un théâtre où l'œil et l'esprit s'enfoncent.

Le théâtre de Picasso n'est pas un théâtre populaire. Un jour ou l'autre les théâtres les plus fermés ouvrent leurs portes ; je n'imagine pas que le sien puisse les entr'ouvrir. Jamais il ne recevra les larmes, les peaux d'orange du paradis. C'est peut-être une position unique d'aristocrate.

Picasso, cependant, ferme rarement ses tableaux à triple tour. Les objets, les figures émergent. Parfois, la bascule entre le lisible et l'illisible hésite, parfois elle ne fonctionne pas.

Italiennes de carte-postale, arlequins naïfs, jeunes chevaliers à cheval sur une chaise, traversés d'un soupir de couleurs pâles, intriguent beaucoup, à la porte, les touristes qui n'osent marcher trop loin.

Selon moi, l'œuvre la plus fermée de Picasso me paraîtra toujours sa plus significative. Il existe, dans la collection de Madame Errázuriz, une toile, où le jeune homme assis dans un jardin qu'elle représentait, disparut, entre 1914 et 1918, pour faire place à une splendide métaphore de lignes, de masses et de couleurs. Là Picasso règne, seul au monde. Aucune des extravagances qu'il suscita ne l'égale.

En face de ses courses le long de l'échelle de lisibilité, je pense au sommeil qui semble, plus on s'y enfonce, arranger le rêve avec des matériaux de moins en moins fournis par la mémoire. Une mémoire si lointaine motive leur amalgame qu'on le croirait presque obtenu sans souvenirs réels. Ces souvenirs, fussent-ils prénatals, n'en restent pas moins l'alphabet dont le songe nourrit son obscur langage.

★

Voici donc un Espagnol, pourvu des plus vieilles recettes françaises (Chardin, Poussin, Lenain, Corot), en possession d'un charme (1). Les objets, les visages, le suivent jusqu'où il veut. Un œil noir les dévore et ils subissent, entre cet œil par où ils entrent et la main par où ils sortent, une singulière digestion. Meubles, animaux, personnes, se mêlent comme des corps amoureux. Pendant cette métamorphose, ils ne perdent rien de leur puissance objective. Lorsque

Picasso change l'ordre naturel des chiffres, il arrive toujours au même total.

A peine possède-t-il ce charme qu'il en use. Sur quoi l'expérimentera-t-il? On imagine Midas après que Bacchus lui a conféré le pouvoir de changer en or ce qu'il touche. Un arbre, une colonne, une statue le rendent timide. Il n'ose pas. Il hésite; il touche un fruit.

Picasso s'essaye d'abord sur ce qui se trouve à portée de sa main. Un journal, un verre, une bouteille d'Anis del Mono, une toile cirée, un papier à fleur, une pipe, un paquet de tabac, une carte à jouer, une guitare, la couverture d'une romance : *Ma Paloma.*

Lui et Georges Braque, son compagnon de miracle, débauchent d'humbles objets. S'éloignent-ils de l'atelier? On retrouve sur la butte Montmartre les modèles qui furent l'origine de leurs harmonies : cravates toutes faites chez des mercières, faux marbres et faux bois des zincs, réclames d'absinthe et de *Bass*, suie et papiers des immeubles en démolition, craie des marelles, enseignes des bureaux de tabac où sont naïvement peintes deux pipes Gambier, retenues par un ruban bleu de ciel.

D'abord les tableaux, souvent ovales, sont des camaïeus beiges d'une grâce abstraite. Après, les toiles s'humanisent et les natures mortes commencent à vivre de cette étrange

vie qui n'est autre que la vie même du peintre. Les raisins de l'art ne pipent plus les oiseaux. L'esprit seul reconnaît l'esprit. Le trompe-l'esprit existe. Le trompe-l'œil est mort.

★

Il faut voir le moment où le wattman malaguène nuance une malagueña avec son tramway plein de voyageurs étonnés. Alors c'est incroyable. Soit qu'il dessine, sans que la la plume lâche la page, d'un paraphe une corrida, soit qu'en pliant une feuille de tôle il compose une poésie plastique, soit, en une nuit, assisté par les anges, qu'il échafaude plusieurs femmes-colosses, des « Junon aux yeux de vache » dont les grosses mains cassées retiennent un linge de pierre.

Des mains cassées? Des yeux de vache? Ces femmes sont des monstres, dites-vous. Tout dépend quel usage vous en faites. Un monde sépare l'intensité d'expression et la caricature. Pour qui ne le constate pas, les sculpteurs d'Egine, Giotto, Gréco, Fouquet, Ingres, Cézanne, Renoir, Matisse, Derain, Braque, Picasso deviennent des caricaturistes.

★

Un peintre qui n'a que du talent, un Carolus Durand par exemple. et les Carolus-Durand

de toutes les époques dont le Louvre s'honore, possèdent le nécessaire. D'autres peintres, plus doués, moins solides (une Berthe Morisot) ne possèdent que le luxe. Un Manet combine les deux. Mais il est rare qu'un homme riche jouisse de beaucoup d'argent de poche. Picasso ajoute l'argent de poche à sa richesse. Il lui en tombe des mains, des lèvres. Parle-t-il? Sa boutade montre ce dont il parle sous un jour cruel. Touche-t-il un jouet de son fils? Il cesse d'être un jouet. Je l'ai vu triturer, en causant, un poussin d'ouate jaune qu'on achète au bazar. Lorsqu'il le remit sur la table, ce poussin était un poussin d'Hokousaï.

J'ai, chez moi, sous un verre renversé, un dé à jouer en carton qu'il découpa, plia et coloria. Il me sert d'expérience. Car celui qui dédaigne cette petite chose et prétend aimer Picasso ne peut l'aimer pour le bon motif (2).

★

Où, chez Picasso, s'arrête le superflu; où commence-t-il à rejoindre le capital? On se le demande. Une absence complète de cabotinage aligne côte à côte l'œuvre de cinq minutes et le travail cent fois repris. L'amusement de l'artiste éclaire tout, en bloc. C'est ce que les professeurs lui reprochent. Ne cherchons pas de limite. Pour Picasso, rien n'est superflu,

rien n'est capital. Il sait que cette jeune fille en sépia, aux transparentes couleurs de sucre d'orge, que cette guitare en tôle, que ce guéridon devant une fenêtre se valent, qu'ils ne valent rien puisqu'il en est le moule, valent très cher parce que ce moule ne tire jamais deux fois la même épreuve, qu'ils méritent la place d'honneur au Louvre, qu'ils l'auront et qu'elle ne prouve quoi que ce soit.

Car la clairvoyance domine son œuvre. Elle dessécherait une petite source. Ici, elle économise les forces et dirige le jet. L'abondance n'entraîne aucun romantisme. L'inspiration ne déborde pas. Il n'y a plus à prendre et à laisser. Arlequin habite Port-Royal. Chaque ouvrage puise dans la tragédie intime dont il résulte une intensité de calme. En effet, la tragédie ne consiste plus à peindre un tigre qui mange un cheval, mais à établir entre un verre et une moulure de fauteuil des rapports plastiques capables de m'émouvoir sans l'intervention d'aucune anecdote.

On comprend vite les qualités exceptionnelles de finesse, de tact, de mesure, de pieux mensonge, requises pour un pareil scandale. Sans ces qualités, l'artiste accouche d'une mascarade où les perspectives grimacent, où la géométrie porte un faux nez, où le mauvais goût décoratif lâche ses monstres.

Un si rare concours de circonstances explique

l'exceptionnel de l'aventure et, nonobstant l'erreur de comparer Picasso à Mallarmé en ce qui concerne leurs méthodes, la justesse de la comparaison, lorsqu'on envisage l'accident mallarméen, son rôle historique et le désastre de son influence directe.

J'écris directe, à cause des services que rendent ces rébus exquis, avec en tête, l'autorisation qu'ils donnent à notre audace de reconquérir la simplicité.

Quoi, m'objecterez-vous, le cubisme n'est donc pas une fatalité sur la route de l'art au même titre que les autres écoles ? Je peux répondre :

Quelles écoles ? Il n'y a que des hommes forts. Ces hommes n'ouvrent jamais rien pour d'autres. Ce qu'ils ouvrent, ils le ferment. Ils apportent leur point final. Mais aussitôt l'école s'organise. Elle compromet d'une part, étaye de l'autre. Sans doute une chimie supérieure exige cette frange qui se nourrit du noyau et le consolide autour (3).

Comme toutes les grandes choses, l'événement Picasso se présente avec naturel. On hésite à l'encombrer d'un texte. On hésite d'abord parce que la beauté ne comporte aucun sous-titre, on hésite aussi parce que le mystère spécial de cette beauté menace, dès qu'un écrivain s'en mêle, de faire incriminer de littérature le moins littéraire des peintres.

Je n'écrirai pas : le moins intellectuel. Il

est, en effet, impossible de prêter à Picasso ou d'employer en le louant ce vocabulaire artiste qui nous choque surtout chez un Renoir. S'il est beau de peindre tout bêtement lorsqu'on a reçu du ciel la grâce de peindre, il est encore plus beau, ayant cette grâce, de ne plus s'en soucier et de concentrer son génie sur le perfectionnement des appareils qui permettent aux autres d'en jouir.

Les fesses de Cagnes nous chauffent. Leur soleil éclaire un mur. Nous leur préférons un art plus grec, où « le quelque chose qui ne s'explique pas » dont Renoir fait l'ABC du peintre, considéré comme pouvoir surnaturel, favorise les découvertes savantes.

Le peintre-rapin (il en est d'admirables) part de bonne heure pour la chasse. Le soir il rentre et montre à sa femme le paysage qu'il a tué. Les musées sont remplis de ces faisans dorés. Ils dégagent une atmosphère de soleil, de pipe, de jurons, de soupe. Je laisse la foule y rejoindre son chez-soi. Arrêtons-nous plutôt devant les chiffres faits chair. La place est libre. L'instinct public hait l'intelligence ; il la devine même sous la couverture d'un masque naïf. L'amateur s'en détourne aussi, car l'émouvante simplicité à quoi les calculs nobles aboutissent toujours donne aux œuvres cet air

facile que la prétention méprise. La foule préférera la « patte » bonne ou mauvaise au piège avec lequel nos peintres attrapent leur ange (3 *bis*).

Picasso, pour tendre ces pièges, déploie une malice de braconnier. Jamais on n'avait poussé plus loin une chasse que les rapins ignorent.

Suis-je parvenu à vous en dévoiler quelques règles sans recourir aux termes techniques ni parler de quatrième dimension ? Ce serait ma seule excuse.

★

Il faut plaindre des maîtres qui, pour se consoler du désordre, doivent faire le voyage d'Athènes. L'Acropole me parlerait une langue morte. Je n'ose lui rendre visite. J'ai peur que ce carrefour d'élégances m'hypnotise comme tant d'autres, que la première colonne des Propylées trace devant mes yeux la raie blanche qui endort les poules et m'empêche de voir mon Parthénon.

A Montparnasse, puis à Montrouge,et maintenant rue la Boëtie, j'ai fait mon voyage de Grèce. *La neige est vite marbre aux mains prédestinées.* J'exerce trop mon œil au respect pour ne pas accorder à la beauté neuve les prestiges du recul et de la mort (4).

On suppose la déférence de mon amitié pour

Picasso et qu'à son tutoiement fraternel je réponde par celui du Grec à ses dieux. Son cœur est mal connu. La familiarité maladroite des uns rencontre un mur. Quelquefois il abonde paresseusement dans le sens de la sottise des autres. Cette politique royale le fera convaincre d'égoïsme et de lâcheté, par un témoin superficiel (5).

Mais ici, je laisse la parole à ses amis anciens. Consultez Gertrude Stein, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Maurice Raynal. Vous trouverez chez eux le matériel propre à rebâtir les belles heures détruites.

Du reste, qu'ajouterai-je à sa légende ? Un baromètre écrit la légende idéale des hommes orageux. La moindre humeur de Picasso collabore à dessiner un profil qui ne lui ressemble pas.

C'est cette effigie que la gloire adopte. Elle reste sourde à notre procès-verbal.

La nature est trop bien portante. Elle affecte de ne penser à rien. Aussi chérissons-nous sa maladie la plus secrète et son plus profond calcul. Ecoutez Apollinaire et Jacob ; s'ils définissent l'œuvre de leur ami, l'un la rapproche d'une perle, l'autre d'un diamant. Ils résument à deux voix la rareté de Picasso.

★

Funambules et cavales blanches, allaitements d'arlequins, figures célestes, je parcours vite cette « époque bleue » du peintre, manière qu'il eut très jeune et d'un lyrisme trop écrit pour qu'on en écrive (5 *bis*). J'ai, de même, glissé sur les papiers collés, le sable, le liège, les différences de matière du commencement du cubisme, car ils relèvent de la critique descriptive, séduction à laquelle je voudrais ne plus me laisser prendre.

Ce qui me regarde, c'est Picasso décorateur de théâtre. Je l'ai entraîné là. Son entourage ne voulait pas croire qu'il me suivrait. Une dictature pesait sur Montmartre et Montparnasse. On traversait la période austère du cubisme. Les objets qui peuvent tenir sur une table de café, la guitare espagnole, étaient les seuls plaisirs permis. Peindre un décor, surtout au Ballet Russe (cette jeunesse dévote ignorait Strawinsky), c'était un crime. Jamais M. Renan dans les coulisses ne scandalisa plus la Sorbonne que Picasso le café *La Rotonde* en acceptant ma proposition. Le pire fut que nous dûmes rejoindre Serge de Diaghilew à Rome et que le code cubiste interdisait tout autre voyage que celui du Nord-Sud entre la place des Abbesses et le boulevard Raspail. Voyage sans ombre, malgré l'absence de Satie. Satie n'aime pas remuer son grand cru

musical ; il ne quitte jamais Arcueil. Nous vivions, nous respirions. Picasso riait de voir rapetisser derrière le train la figure de nos peintres (*).

(J'excepte Braque, Juan Gris, qui devaient du reste, sept ans après, exécuter eux-mêmes des décors pour Diaghilew.)

Nous fîmes *PARADE* dans une cave de Rome où la troupe étudiait et qui s'appelait *Cave Taylioni*, nous nous promenâmes au clair de lune avec les danseuses, nous visitâmes Naples et Pompeï. Nous connûmes les gais futuristes (6).

On trouve ailleurs les suites de ce voyage (**). Il est inutile de raconter encore le scandale de *PARADE* en 1917 et son succès en 1920. L'important est de consigner l'aisance avec laquelle Picasso empoigna le théâtre comme il avait empoigné le reste.

Ce qui le rend inapte au style décoratif devait le servir sur les planches. En effet, si la vie intense est une faute pour un décor dans lequel on doit vivre, cette faute devient un atout lorsque le décor d'un soir doit vivre avec les acteurs. Au théâtre, les personnages circulaient devant des toiles mortes, plus ou moins pittoresques, plus ou moins riches. Picasso résolut du premier coup une partie du problème. Ma

(*) Je ne parle que des cubistes absolus.
(**) Le Coq et l'Arlequin.

réserve vient de ce qu'il faut pour obtenir l'échange complet entre les personnages et le décor, joindre à l'activité d'un maître celle d'un sous-ordre. L'intérêt que Picasso porte à n'importe quel effort extra-pictural est trop relatif pour qu'il s'y contraigne.

N'importe, avant lui le décor ne jouait pas dans la pièce ; il y assistait.

Je n'oublierai jamais l'atelier de Rome. Une petite caisse contenait la maquette de *PARADE*, ses immeubles, ses arbres, sa baraque. Sur une table, en face de la Villa Médicis, Picasso peignait le Chinois, les managers, l'Américaine, le cheval dont Madame de Noailles écrivit qu'on croirait voir rire un arbre et les acrobates bleus comparés par Marcel Proust aux Dioscures.

Les managers, dont le rôle consiste surtout à donner aux quatre personnages leur taille délicate de cartes-postales, sont une faiblesse parce qu'ils bougent sous des carcasses dont la forme et la peinture expriment déjà, immobiles, le mouvement.

Alors que j'applique à la gesticulation des quatre personnages la méthode Picassienne du plus vrai que le vrai (synthèse de gestes familiers jusqu'à obtenir une danse)les managers, d'aspect subversif, retombent davantage dans la tradition. On dirait des hommes sandwichs présentant chacun un magnifique costume de bois. Il n'en reste pas moins que

leurs carcasses, mal construites par un Italien d'après les modèles réduits, allumèrent le tumulte et devinrent les cariatides de cet *Esprit Nouveau* qui servait de titre à la préface de notre pièce, publiée par Apollinaire dans le programme.

PARADE lia la troupe légère et Picasso de telle sorte que nous fûmes, peu après, Apollinaire, Max Jacob et moi témoins de son mariage à l'église russe, rue Daru, et qu'il exécuta les décors et les costumes de *TRICORNE*, *PULCINELLA*, *QUADRO FLAMENCO*. Une méprise de dates, un manque de liaison entre le chorégraphe Massine et le décorateur, un ballet réglé à Rome qu'il fallait danser à Paris le surlendemain, empêchèrent Picasso de peupler logiquement son décor de *PULCINELLA*. Il improvisa des costumes, mais que valent-ils au regard des costumes et de la pantomime qu'il voulait et dont les maquettes existent. Filles et marlous napolitains y figurent les vieux fantoches rajeunis comme la musique de Pergolèse par Strawinsky. Après une vingtaine de gouaches où la scène représente un théâtre avec son lustre, ses loges et son décor, le goût de Picasso supprima tant de recherche et meubla toute la scène réelle avec le décor de la scène minuscule. On quitte le velours rouge pour les tours de cartes d'un clair de lune et d'une rue de Naples.

Rappelez-vous les mystères de l'enfance,

les paysages qu'elle découvre en cachette dans une tache, des vues du Vésuve la nuit, au stéréoscope, des cheminées de Noël, des chambres regardées par un trou de serrure, et vous comprendrez l'âme de ce décor qui remplissait le cadre de l'Opéra sans autre artifice que des toiles grises et une maison de chiens savants.

★

La veille de la répétition générale d'*ANTIGONE* en décembre 1922, nous étions, acteurs et auteur, assis dans la salle de l'Atelier, chez Dullin. Une toile du bleu des boules à lessive formait un fond rocheux de Crèche. Il y avait des ouvertures à gauche et à droite ; au milieu, en l'air, un trou derrière lequel se déclame le rôle du chœur, avec un porte-voix. J'avais accroché autour de ce trou les masques de femmes, de garçons, de vieillards, peints par Picasso et ceux que j'avais exécutés d'après ses modèles. Sous les masques pendait un panneau blanc. Il s'agissait de préciser sur cette surface le sens d'un décor de fortune qui sacrifiait l'exactitude et l'inexactitude, également coûteuses, à l'évocation d'une journée de chaleur.

Picasso se promenait de long en large.

Il commença par frotter un bâton de sanguine sur la planche qui, à cause des inégalités du bois, devint du marbre. Ensuite il prit une

bouteille d'encre et traça des motifs d'un effet magistral. Tout à coup il noircit quelques vides et trois colonnes apparurent. L'apparition de ces colonnes était si brusque, si surprenante que nous applaudîmes.

Une fois dans la rue, je demandai à Picasso s'il calculait leur approche, s'il allait vers elles ou s'il en avait eu la surprise. Il me répondit qu'il en avait eu la surprise, mais qu'on calcule toujours sans le savoir, que la colonne dorique résulte comme l'hexamètre d'une opération sensible et qu'il venait peut-être d'inventer cette colonne de la même façon que la découvrirent les Grecs.

★

Il nous reste à saluer l'exemple de Picasso (7). Il enseigne à ne pas confondre discipline et crainte. Autre chose est de vivre sur un refuge ou savoir traverser la rue. Il montre que la personnalité ne réside pas dans la répétition d'une audace, mais, au contraire, dans l'indépendance que l'audace permet. Le motif pourquoi Picasso n'exploite aucune de ses découvertes vient de ce qu'elles se détachent de lui mûres. Chacun y cherche un point de départ, une graine, un fruit vert, au lieu de les savourer en silence. Car le Français aime les tombes ; il méprise la jeunesse, et c'est en conserves qu'il se régale un jour des primeurs (8).

★

La volonté d'aller droit et de ne pas se perdre en finesses nous porte à suivre les grandes routes.

N'ai-je pas eu tort de négliger certaine traverse ? Elle desservait la place où Picasso et Mallarmé se rencontrent. Retournons-y.

Lorsque je parle d'une aventure Picasso, j'admets que dès la minute où un peintre s'écarta exprès de son modèle, la peinture marchait au cubisme. Il était juste que les cubistes se réclamassent d'Ingres. Sans doute le cou de Thétis suppliant Jupiter est gros de promesses. Sans doute Cézanne ouvre une porte et, déjà, la phrase inscrite par Gréco sur sa vue de Tolède contenait un avertissement.

Malgré tout, Picasso, le premier, eut l'audace de passer outre les monstres qui naissent du mariage entre l'objectif et le subjectif, et de tendre à Narcisse un miroir qui ne le défigure ni ne l'expose à des complications.

Mais reconnaître que Picasso porte sur ses épaules la lourde charge d'avoir poussé le jeu à l'extrême n'est point nier que le jeu devait, coûte que coûte, en arriver là.

Accident, accidentel, accidenté, s'appliquent au parcours de l'art, lorsqu'on en dénombre les cimes.

De même que pour Mallarmé, on s'émer-

veille de cette carrière d'évidences ouverte par Picasso au génie en herbe.

C'est le rôle du dernier venu de déblayer le terrain et de le hérisser d'obstacles. La succession de Picasso est d'autant plus délicate qu'il excelle, non seulement à son jeu d'échecs, mais encore aux jeux innocents de toute sorte.

On ne saurait donc contredire ses calculs que par une innocence qui n'imite pas la sienne.

Depuis le cubisme, je regarde un cornet à surprises verser sur l'Europe : hypnoses, envoûtements exquis, dentelles en marche, insolences, épouvantails, aérogynes, ronds de fumée, perce-neige, corsets-mystère, diables à ressort et feux de Bengale (9).

Mais serai-je capable de voir le coup de balai prochain? C'est le problème des fils décidant d'être des pères qui ne ressemblent pas aux leurs, et qui, une fois pères, adoptent les exigences de l'emploi.

Du moins, si mes yeux baissent, mes bons yeux auront eu la chance de saluer Pablo Picasso.

NOTES

(1) Je n'insiste pas sur l'Espagne. Picasso est de chez nous. Il a mis toutes les forces, toutes les ruses de sa race à l'école et au service de la France.

★

(2) Picasso, dès 1914 imagina le camouflage. Comme on discutait du nouvel uniforme de campagne : « S'ils veulent, dit-il, rendre une armée invisible à distance, ils n'ont qu'à habiller les hommes en arlequins. »

★

(3) Picasso me citait la devise ajoutée par le duc d'Olivarès sur les armes du roi d'Espagne. Un puits porte sur sa margelle PLUS ON LUI PREND — PLUS IL EST GRAND.

★

(3 *bis*) Vous entendrez presque toujours les gens délurés méconnaître les vierges de Raphaël. Témoin M^lle^ Bashkirtseff, patronne du mauvais goût.

★

(4) La frise du Parthénon ornait l'escalier

de l'immeuble où j'ai connu Picasso, rue Schœlcher. Avec quelle hâte, le cœur battant, je grimpais les marches, sans accorder un coup d'œil à ce bas-relief.

Là-haut (en sens inverse) je n'aimais guère mieux les statues nègres, mais bien l'emploi de leur bizarrerie par le moins bizarre des civilisés.

Il y en avait, par terre, un bric à brac, que Picasso élevait lentement à la dignité de servir.

L'admiration de Picasso se porte beaucoup plus sur ce qui lui servira que sur la beauté accomplie.

Je lui dois de perdre moins mon temps à contempler, bouche bée, ce qui ne peut m'être utile, et à comprendre qu'une chanson des rues, écoutée sous cet angle égoïste, vaut LE CRÉPUSCULE DES DIEUX.

★

(5) Je ne me rappelle jamais sans rire la mésaventure d'une de mes amies à Bayreuth. Elle venait de se marier. C'était la mode Wagnérienne; le jeune ménage alla entendre PARSIFAL.

Après cinq heures de spectacle, mon amie se pencha vers son mari, à droite, et murmura : « C'est trop long. » Un vieil Allemand, son voisin de gauche, qui l'avait entendue, la rembarra en ces termes : « C'est peut-être vous, jeune dame, qui êtes trop courte. » Je le félicite. Il défendait sa religion.

Chaque fois que j'assiste aux blessantes remarques d'une visiteuse chez Picasso, l'envie

me démange de dire des grossièretés. Mais la politesse du maître de maison me rappelle qu'il convient de ne manifester qu'entre hommes.

★

(5 *bis*) Picasso, inconnu, habitait place Ravignan. On lui amena un riche amateur. L'amateur demanda le prix d'un dessin. C'était vingt francs. « Mais alors, dit-il en regardant les piles de dessins qui jonchaient la chambre, *vous en avez pour une fortune !* »

★

(6) Le dimanche de Pâques, pendant l'arrivée des cloches, Picasso dessina mon portrait. On trouve une mauvaise petite reproduction de ce dessin en tête du SECRET PROFESSIONNEL de la collection *Les Contemporains*. Je le signale parce qu'il fut le premier d'une manière importante de Picasso.

Rien n'est plus absurde que de citer Ingres, à tort et à travers, dès qu'un crayon reproduit fidèlement le modèle. Il suffit d'observer de près un dessin d'Ingres pour voir qu'il pétille de petites touches, d'éclats de mine spirituels, mais on parle toujours d'Ingres en face du trait pur. Sans doute l'œil commet-il une confusion entre les dessins d'Ingres et ses tableaux où la ligne ne se brise jamais. Or, si les dessins de Picasso vers 1916, dessins appelés « directs » ou « du genre Ingres », ressemblent fort peu aux dessins d'Ingres, ceux de 1917 (le mien, Strawinsky, les danseuses) ne peuvent s'en rapprocher d'aucune façon.

★

(6 *bis*) Nous y apprîmes de Madame Colette qu'en Bourgogne on dit du bétail ayant reçu un sort qu'il est empicassé.

★

(7) Un chapitre d'ANTINÉA, *La naissance de la Raison*, porte en épigraphe une phrase d'Epictète : . . . *que chacun de vous considère comme un malheur de mourir dans l'ignorance de ces merveilles.*

Je considère, moi, comme un malheur que Charles Maurras et les esprits de sa formation puissent vivre dans l'ignorance de mes maîtres et prendre, sans doute, Picasso pour un barbare. Souvent je me décourage. Quelle tristesse de ne pouvoir convaincre. Au moins, que ces frères de lait entendent dans mon éloge d'un présent que le culte d'une ruine leur cache le bruit inimitable du choc de l'intelligence contre la beauté.

★

(8) N'est-ce pas une preuve d'équilibre, que la louange d'un homme d'audace soulève de tels lieux communs? Lisez donc entre les lignes et rappelez-vous la phrase du phonographe des MARIÉS DE LA TOUR EIFFEL, après que le général, rendu par l'appareil, retrouve sa place dans le groupe : « *Voilà une bonne surprise pour l'amateur de chefs-d'œuvre. Dans un chef-d'œuvre on n'a jamais fini de découvrir des détails inattendus.* »

L'œuvre de Picasso est de celles qui d'abord s'enfoncent et s'approchent ensuite, à mesure qu'on les regarde. Cette longue respiration de femme a quelque chose de réservé, de chaste, de virginal. Sa malice est aussi plus puissante que celles des nymphes de Renoir, qui, exprès trop roses, attendent la patine du temps.

Un coiffeur de cercle, disait à un de nos amis : « Monsieur, c'est extraordinaire ; figurez-vous que le soleil entre chez moi dans une chambre où il n'entrait jamais ; et depuis trente ans j'habite la même cour. »

Sais-je le miracle intime que nous réserve, après trente ans de silence, une toile de Picasso?

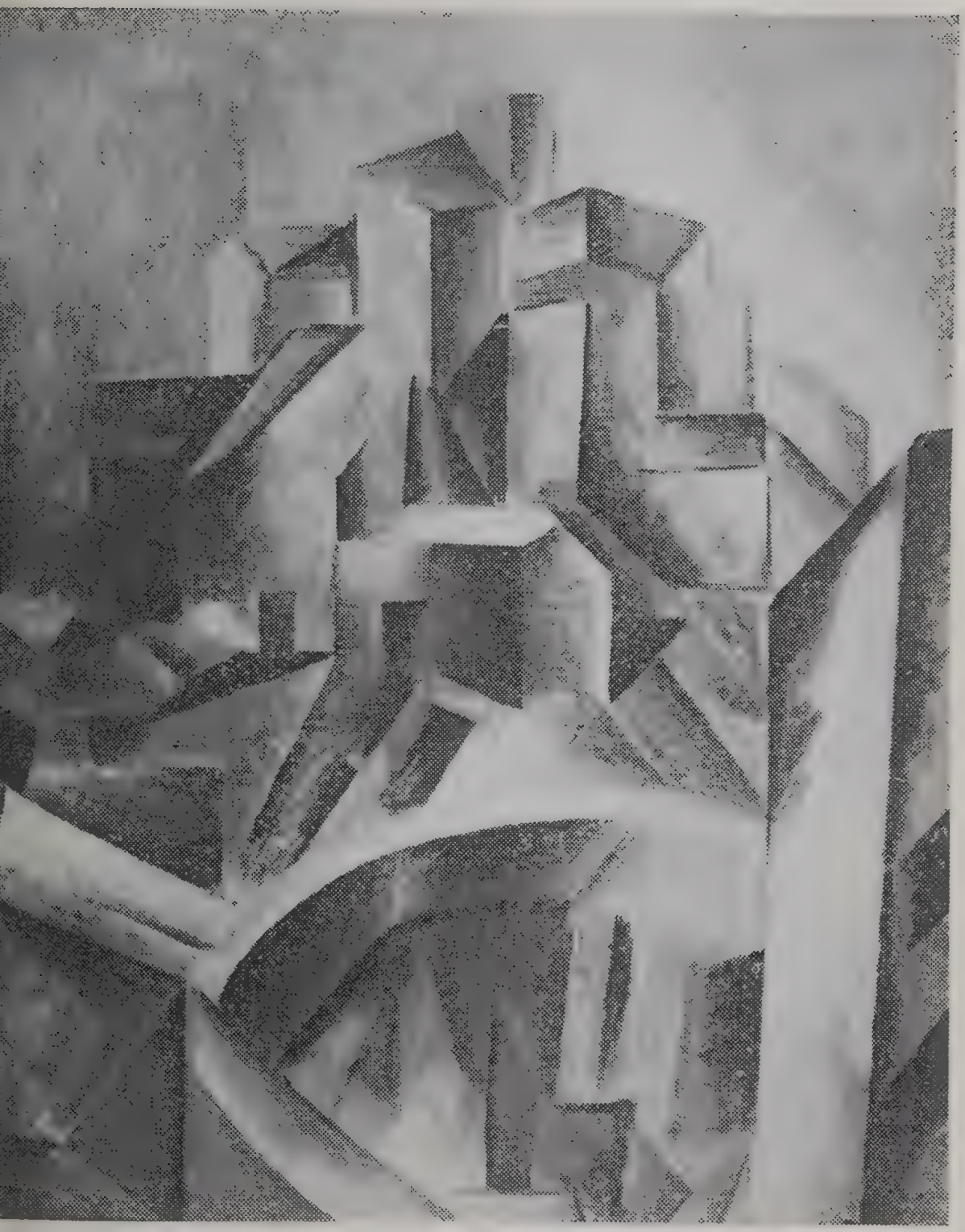
Peut-être entendra-t-on le riche collectionneur, raconter à son cercle : « Vous savez, mon Picasso ? Eh bien, depuis ce matin, il parle. »

★

(9) En dernière heure les chambres noires de MM. Max Ernst et Man Ray.

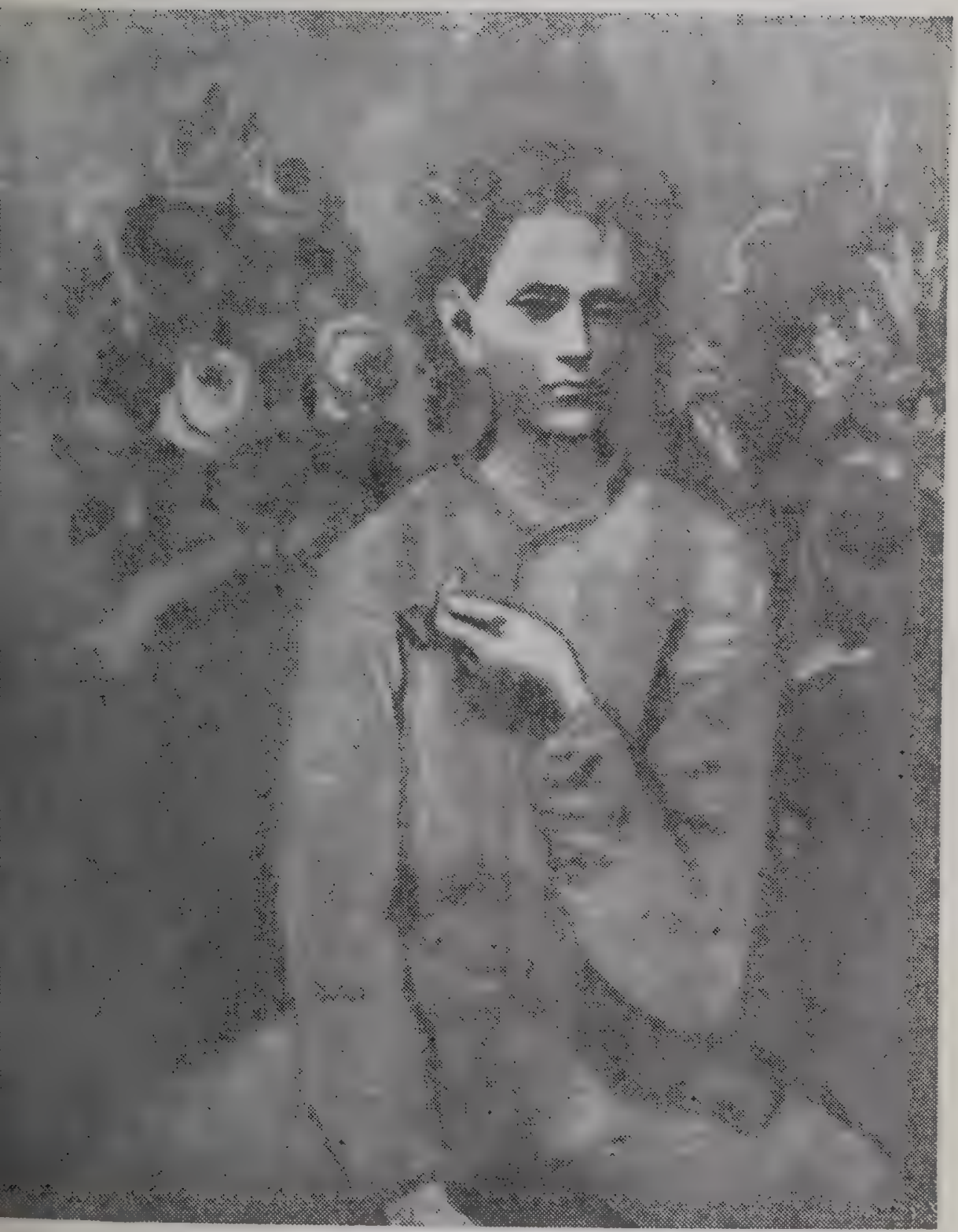
Photo Man Ray.

PICASSO



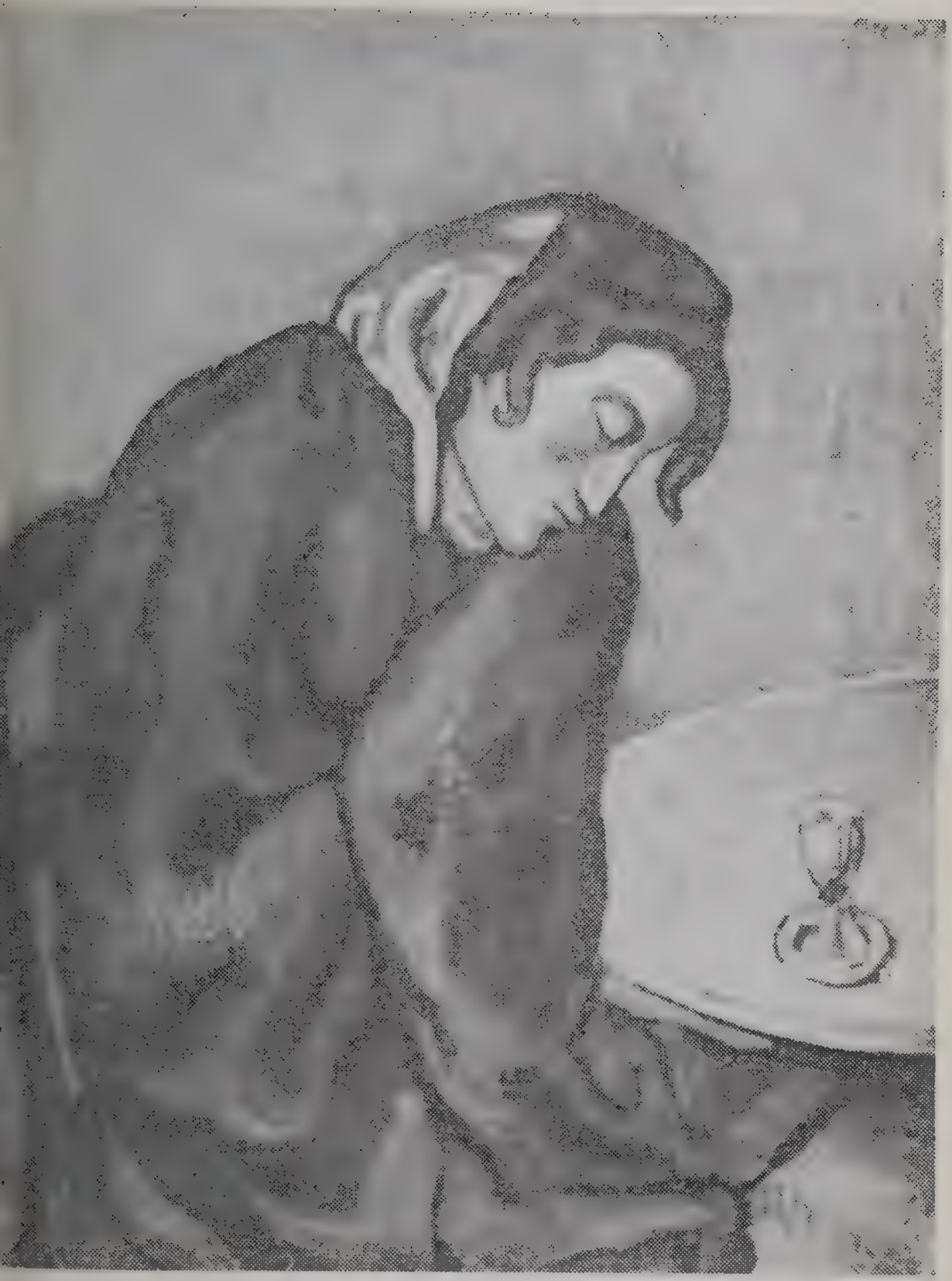
(*Photo galerie Simon*)

PAYSAGE



(*Photo galerie Simon*).

L'APPRENTI



(*Photo galerie Simon*).

ÉPOQUE BLEUE

(*Photo galerie Simon.*)

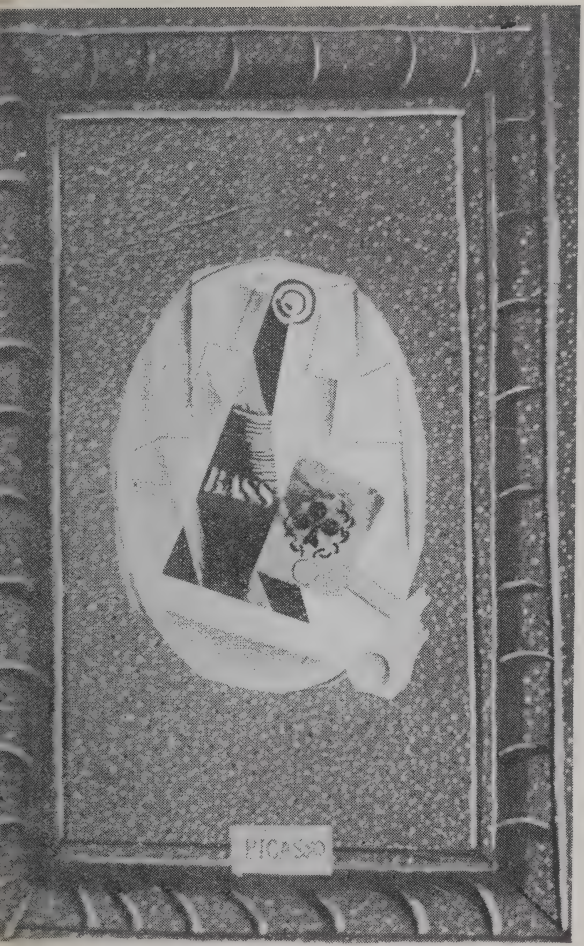
ENFANT AU CHEVAL

(*Photo galerie Simon*).

ÉPOQUE ROSE

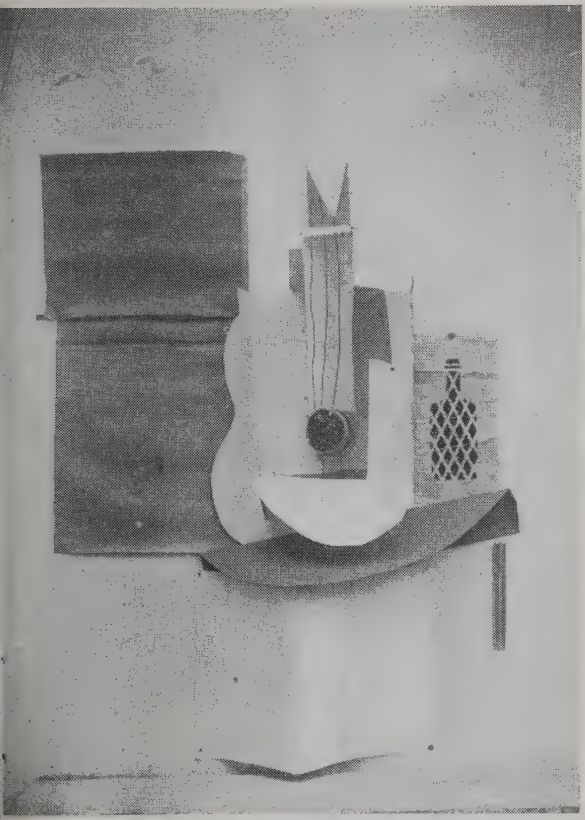
(*Photo galerie Simon*).

NATURE MORTE



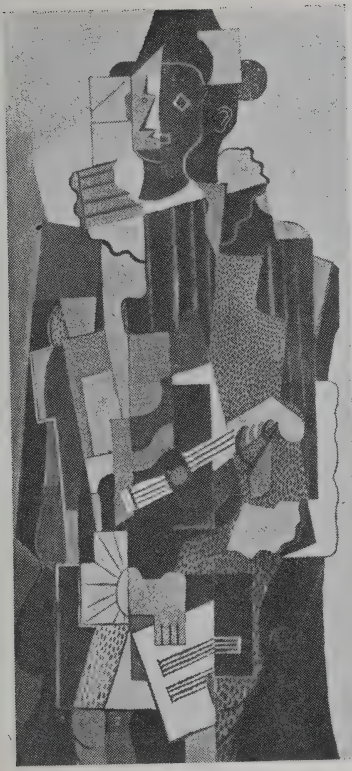
(*Photo galerie Simon*).

NATURE MORTE ET CADRE



(*Photo galerie Simon*).

LA GUITARE (CONSTRUCTION)

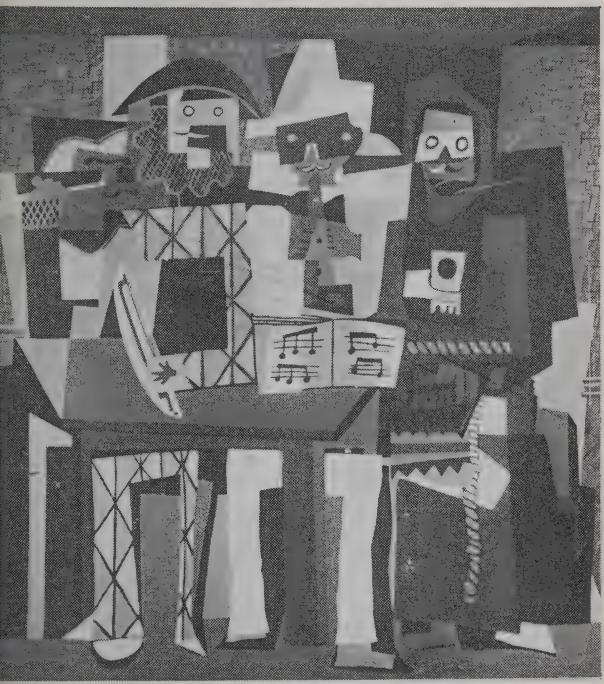


(*Photo galerie Paul Rosenberg*).

ARLEQUIN

(*Photo galerie Paul Rosenberg*).

LA FENÊTRE



(Photo galerie Paul Rosenberg).

LES MUSICIENS

(*Photo galerie Paul Rosenberg*).

(Photo galerie Paul Rosenberg).

MATERNITÉ

(*Photo galerie Paul Rosenberg*).

JEUNE HOMME

LIBRARY
9
JUN
1977
UNIVERSITY
OF TORONTO

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 07 04 19 01 002 8